‘De invloed van de commedia dell'arte in Nederland tot 1800’

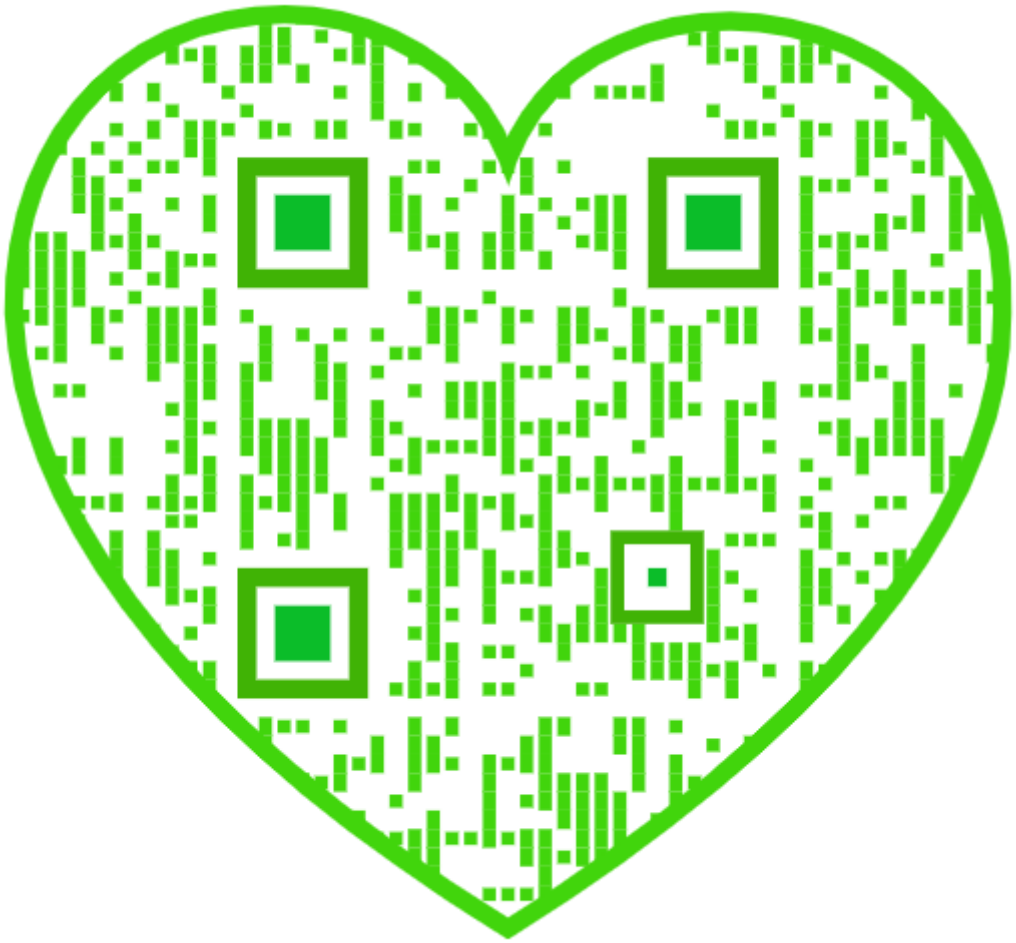
R.L. Erenstein

bron
R.L. Erenstein, ‘De invloed van de commedia dell'arte in Nederland tot 1800.’ In: *Scenarium* 5 (1981), p. 91-106.

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/eren004invl01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



De invloed van de commedia dell'arte in Nederland tot 1800

Door R.L. Erenstein

De titel van deze bijdrage is misleidend.

Immers, van invloed is sprake wanneer op enigerlei wijze een inwerking aantoonbaar is van het een op het ander, in dit geval van de ‘commedia dell'arte’ op het toneel in Nederland tot 1800. Ook mag verwacht worden dat van hetgeen dat beïnvloedt een duidelijk te omschrijven pakket van specifieke kenmerken te geven is waarvan vervolgens de eventuele inwerking elders kan worden aangetoond.

Meer dan eens is geprobeerd de commedia dell'arte in zijn totaliteit te beschrijven. Maar bij het afturven van de daarmee verkregen resultaten werd bij een onderzoek naar de invloed elders nimmer een echt bevredigende uitslag bereikt. Dat kan ook niet anders, omdat commedia dell'arte een verzamelbegrip is voor de talloze manieren waarop de Italiaanse maskerkomedie sedert z'n oorsprong ergens in het midden van de 16e eeuw zich heeft gemanifesteerd. Al deze uitingen laten zich weer anders beschrijven. Daarom is het beter om te spreken van ‘doorwerking’ dan van ‘invloed’. Commedia dell'arte, en beter is het om te spreken van Italiaanse maskerkomedie, is dan een speciale manier van theatermaken door beroepsacteurs die in Italië z'n oorsprong vond, waarbij aanvankelijk het gebruik van maskers door een aantal van de zgn. *tipi fissi* en improvisaties op basis van een scenario centraal stonden, en die vervolgens naar steeds weer nieuwe vormen groeide, zich verrijkend of verarmend al naar gelang de kwaliteit der acteurs en de eisen van het publiek.

De titel bevat nog meer misleidingen. Het gebruik van het begrip ‘commedia dell'arte’ is op zich al een misvatting, die het gevolg is van de mythevorming rond de Italiaanse maskerkomedie in de 20e eeuw.

Waarom de titel dan niet gewijzigd?

Dat zou maar vragen bij de lezer oproepen die door de heersende opvattingen omtrent de Italiaanse maskerkomedie tot nieuwe misverstanden zouden leiden. Deze bijdrage is een poging daarin verandering te brengen.

De aanduiding ‘commedia dell'arte’ ontstond pas in de 18e eeuw, toen de vaardigheid, het vakmanschap van de beroepsacteurs - de *comici dell'arte* - tot kunst verheven werd. Dit gebeurde, toen onder invloed van de Verlichting oude begrippen opnieuw geijkt werden, en in het Italiaans het begrip ‘arte’ veredeld werd en uitsluitend nog ‘kunst’ ging betekenen. Kunst met een grote K die een moreel doel boven alles stelde en gebracht werd ter lering en vermaak van het publiek. Daarmee kwam een definitief einde aan het edele handwerk van de rondtrekkende acteurs die

om den brode hun publiek slechts probeerden te vermaken. Een nieuw soort toneel ontstond dat - vooral na in Parijs met een Franse smaaksaus te zijn overgoten - om zijn nuttigheidsprincipes gerede ingang kon vinden in Nederland waar een menigte toneelschrijvers en bewerkers klaar stond om het Nederlandse toneel met Arlequins, Scaramouches, Piero's en Colombines te bevolken. Behalve deze en ander namen, waarvan een deel in Frankrijk was ontstaan, en behalve het gebruik van de bij deze personages behorende costuums, die weliswaar in de loop der jaren aan de Franse mode waren aangepast, was er niets meer over dat aan de oorsprong van de Italiaanse maskerkomedie herinnerde.

Was het hier nu maar bij gebleven dan hadden deze figuren nooit veel meer bekendheid gekregen dan Krispijn, ook al zo'n import grappenmaker uit Frankrijk. Maar in de 20e eeuw is omtrent de Italiaanse maskerkomedie een mythevorming ontstaan die tot veel misverstanden aanleiding heeft gegeven, en er de oorzaak van is, dat elk land met een beetje theatertraditie het recht op wat meer of minder invloed van de commedia dell'arte voor zich opeist. En in feite heeft alleen Frankrijk, dat in de 16e en 17e eeuw zulke nauwe politieke en culturele relaties met Italië onderhield, in dit opzicht recht van spreken. Sterker nog. Zonder Franse invloed zou de Italiaanse maskerkomedie nooit zo populair zijn geworden en zou zelfs de figuur van Arlecchino nooit hebben bestaan. En wat is de ‘commedia dell'arte’ zonder Arlecchino?

Deze mythevorming is het gevolg van de toneelvernieuwingen rond de eeuwwisseling toen in verschillende landen vrijwel tegelijkertijd regisseurs als Meyerhold, Tairov, Copeau en Craig zich bezonnen op de functie van het theater en de plaats daarin van de acteur. Bij hun zoeken naar de oervormen van het theater om daaraan argumenten voor hun gelijk en bronnen voor hun inspiratie te ontlenen stuitten zij vanzelfsprekend ook op de *comici dell'arte* waarvan Maurice Sand in 1860 een zo romantisch beeld had geschetst. Sand baseerde zich hierbij mede op de publicaties van Riccoboni - de eerste leider van de *Nouvelle Troupe des Comédie Italiens* -, die met zijn geschriften probeerde het imago van zich zelf en zijn broeders in de kunst te verbeteren door het *Théâtre Italien* wat dieper gewortelde historische, d.w.z. Romeinse, fundamenten te verschaffen. Met de vele gravures en schilderijen uit de 16e en 17e eeuw met personages en scènes uit de Italiaanse maskerkomedie, een paar verzamelingen bewaard gebleven scenario's en een aantal halve en hele waarheden en anecdotes over beroemde acteurs was dit voldoende materiaal om de geschiedenis te schrijven van de *comici dell'arte*, die gedreven door hun liefde voor het toneel - drie planken, twee acteurs en één hartstocht - improviserend rondtrokken en een ieder, van hoog tot laag, van vorst tot straatslijper, wisten te plezieren.

Duchartre wiens zeer fraai en rijk geïllustreerde *La comédie italienne* in 1925 voor het eerst verscheen en zelfs in 1966 nog waardig werd bevonden voor een Amerikaanse heruitgave, was één der eerste grote geschiedvervalsers van de Italiaanse maskerkomedie. Geïmponeerd door de vele en vaak onbekende illustraties en door het aplomb waarmee anecdotes tot historische feiten werden verklaard, slikte menig toneelliefhebber en theaterhistoricus zijn beweringen als zoete koek. Correcties op zijn werk in latere publicaties kregen onvoldoende reliëf omdat ook

die latere onderzoekers de Italiaanse maskerkomedie te zeer als een uniek theatraal fenomeen vanuit een vaststaande optiek beschouwden. Een apart dramatisch genre waarvan de continuïteit met een duidelijk pakket specifieke kenmerken dan wel een bepaalde artistieke essentie, de zgn. *l'esprit de la commedia dell'arte*, coûte que coûte aangetoond moest worden.

De laatste decennia zijn er verschillende studies verschenen, vooral in Italië, waarin als gevolg van een systematischer en kritischer onderzoek van de bronnen de Italiaanse maskerkomedie in een ander licht wordt geplaatst. (Gambelli, Taviani, Tessari) Deze studies schetsen ons het bedrijf van professionele acteurs die in de 16e eeuw buiten de bestaande amateurische toneelcircuits om toneelvoorstellingen uitbrachten. Door hun professionalisme en hun successen kwamen zij in botsing met vertegenwoordigers van de gevestigde orde, zoals humanisten en geestelijken. Maar aan de andere kant vonden de besten onder hen machtige beschermers tegen deze aanvallen in vorstelijke personen, tot kardinalen toe. Hun vakmanschap groeide tegen de verdrukking in, hun creativiteit leek onbegrensd. Maar als hun bestaan eenmaal min of meer aanvaard is, droogt de bron van hun inspiratie op, vervallen ze in clichés en herhalingen. De vervlakking zet in. Alleen in Parijs leefde de Italiaanse maskerkomedie in al z'n creativiteit voort dank zij Domenico Biancolelli.

Het repertoire van deze beroepsacteurs was, vooral in de beginfase, uitermate gevarieerd en bevatte naast een groot aantal komedies, ook tragedies, tragi-komedies, pastorales, opera's en alles wat Polonius maar zou kunnen vragen om voor hem op te voeren. Deels gebeurde dat geïmproviseerd en deels ging het om in opdracht compleet uit het hoofd geleerde stukken. Hun vakmanschap, hun *arte*, school in hun veelzijdigheid, hun populariteit in de uitbundige presentatie van de geïmproviseerde maskerkomedies.

Hoe verschillend de komedies ook waren, het stramien was tamelijk simpel. Doorgaans ging het om tenminste twee paar gelieven die elkaar probeerden te krijgen maar op de weg naar elkaars hart een obstakel vonden in de vorm van één of twee vaders of een buitenstaander als medeminnaar. Maar met behulp van tenminste twee knechten, een domme en een slimme, werden deze belemmeringen uit de weg geruimd, en aan het slot kreeg ieder zijn deel.

Een specifiek kenmerk van de Italiaanse maskerkomedie kan dit stramien nauwelijks genoemd worden. Het thema van de ‘boy meets girl who happened to be loved by another’ behoort tot de archetypen van de komedie en valt voor de Italiaanse maskerkomedie terug te voeren op de *commedia erudita* en de Latijnse komedie.

Lag de functie van de personages in dit soort stukken tamelijk vast, hun namen en de invulling van de figuren werd bepaald door de individuele acteur. Deed hij dat succesvol dan kon zijn ster tot grote hoogte rijzen. Bij zijn leven kon dan reeds mythevorming rond zijn persoon ontstaan, zoals bijvoorbeeld gebeurd is met de eerste twee Arlecchino vertolkers.

De zgn. ‘commedia dell'arte’ en Arlecchino worden altijd in één adem genoemd. Deze twee zijn onverbrekelijk verbonden, zo wordt ons in vrijwel elke studie voorgehouden. Toch heb ik tot 1697 maar drie Arlecchino-

acteurs kunnen traceren, waarvan de eerste twee waarschijnlijk tot de grootste acteurs van de 16e en 17e eeuw moeten worden gerekend.

De eerste was Tristano Martinelli die als *zanni* tijdens succesvolle optredens in Parijs in 1584 en 1585 de in Frankrijk populaire naam van Arlequin, een duivels type uit het middeleeuwse toneel, de zijne maakte en italianiseerde tot Arlecchino. (vgl. Driesen) Tot zijn dood in 1630 hield hij het patent op deze creatie en slaagde erin door z'n spel al bij zijn leven legendarisch te worden. Geen beroepsacteur waagde het deze knechtennaam te gebruiken. Zo is de Arlecchino in de scenario-verzameling die Flaminio Scala in 1611 uitgaf, geïnspireerd op Martinelli. Bij de Gelosi kwam nl. geen Arlecchino voor. Dit bleef zo tot in 1661 een Italiaanse troep zich permanent in Parijs vestigde. Onder de acteurs bevond zich de fameuze Domenico Biancolelli die op speciaal verzoek van Lodewijk XIV vanuit Wenen, waar hij toen speelde, naar Parijs werd gehaald. Hij speelde aanvankelijk als tweede *zanni* naast de leider en eerste *zanni* Trivellino/ Locatelli, mogelijk onder de naam Tracagnino. (Vautier, 186) In de loop der jaren zestig groeide zijn populariteit al snel en ergens na 1664 moet hij - mogelijk onder de druk van de publieke opinie - z'n naam veranderd hebben in Arlecchino. Kennelijk werd hij waardig bevonden na de in Frankrijk zo populaire Martinelli deze naam met ere te voeren. Het grote succes van de Italianen in Parijs was dan ook vnl. aan Dominique, zoals hij koesterend genoemd werd, te danken. Onder zijn leiding (Trivellino stierf in 1671) verfransten spel en repertoire der Italianen steeds sterker. Zijn populariteit groeide er alleen maar meer door getuige de vele anecdotes die de ronde deden, en de vele lovende kritieken. Lodewijk XIV hield hem in hoge eer. Als acteur, maar ook als mens moet hij een bijzonder man zijn geweest. (Gambelli, Van Nispen, Spada) Toen hij in 1688 stierf, sloten de Italianen dan ook een maand lang hun theater als teken van rouw. Als zijn opvolger werd Evaristo Gherardi aangewezen, die als Mezzetin zijn rol overnam. Maar in 1689 moest hij ook weer onder de druk van de publieke opinie z'n naam, en zelfs z'n stem, veranderen. Parijs kon zonder Arlecchino/Arlequin niet meer leven. En sedertdien heeft die naam op het Franse toneel niet meer ontbroken.

Net als Martinelli en Biancolelli creëerde elke Italiaanse acteur z'n eigen rol en speelde die met meer of minder succes. Niet alleen in Italië maar in vrijwel elk land van Europa. Van Spanje tot Rusland toe. Zelfs in de Nederlanden zijn in de 16e en 17e eeuw Italianen opgetreden, zij het sporadisch, en zonder het locale toneelleven met deze optredens merkbaar te hebben beïnvloed.

De belangstelling voor de Italiaanse maskerkomedie vanuit Nederland begint pas, als de Parijse *comédiens italiens* na 1682 in het Frans gaan spelen. Met de verfransing van het Italiaanse repertoire en toneelspel gaat toevallig de toenemende invloed van de Franse cultuur op Nederland, mede door toedoen van Nil Volentibus Arduum, gepaard. Franse acteurs komen tegen het einde van de 17e eeuw steeds vaker naar Nederland. Op deze stroom kunnen vanuit Parijs gemakkelijk Italiaanse acteurs en misschien ook wel gehele groepen zijn meegedreven. Hiervan is echter niet veel overgeleverd.

Hoezeer de Fransen intussen op het Italiaanse vermaak gesteld waren

geraakt, kan afgeleid worden uit het feit dat de bevelhebber der Franse troepen die in 1672 een groot deel van Nederland bezetten - Montmorency, hertog van Luxembourg -, in zijn standplaats Utrecht een uit Parijs meegebrachte troep Italiaanse acteurs onderhield die hij geregeld voor zich in het zgn. Paushuis waar hij zetelde, liet optreden. (*Journael, 206-7*) Deze huisvoorstellingen waren natuurlijk niet voor Utrechts publiek toegankelijk, zodat van invloed hierdoor geen sprake kon zijn.

Toen de *comédiens italiens* ophielden uitsluitend te improviseren en teksten van Franse auteurs gingen spelen, kwam het ook tot publicatie van deze drama's. Eerst alleen de grootste successen, maar in 1694 verzorgde Evaristo Gherardi een verzameluitgave onder de titel *Le Théâtre Italien*. Op deze uitgave volgde een reeks roofdrukken en publicaties van afzonderlijke stukken in Frankrijk, Zwitserland, België en Nederland, tot in 1700 de definitieve uitgave in zes delen, verzorgd door Gherardi, in Parijs verscheen: *Le Théâtre Italien de Gherardi*. In 1701 en 1707 verschenen hiervan twee roofdrukken in Amsterdam. (Klingler, 223-8)

Door al deze publicaties werd een Frans-literaire invloed van het *Théâtre Italien* in Nederland mogelijk, maar niet van de Italiaanse maskerkomedie. Want ook de franstalige voorstellingen werden gelardeerd met improvisaties en Italiaanse intermezzi. Juist aan wat niet in de tekst werd afgedrukt - hooguit geeft Gherardi de plaats aan waar deze tussenspelen plaats vonden met een vage indicatie van één of meer *lazzi*, - dankten de Italianen hun succes: de *lazzi*, hun *jeux* en hun *rôles*.

Jeu is een door Gueullette gekozen term in zijn vertaling van Dominique's zakboekje (hierover Spada en Gambelli) en wordt gebruikt voor komische intermezzi in de voorstellingen met een eigen afgeronde structuur, waardoor de *jeu* zich van de *lazzi* onderscheidt. Een *jeu* bevat doorgaans een aantal *lazzi* en kon op daarvoor geschikt geachte plaatsen in de voorstelling van een Franse komedie worden ingevoerd: het waren perfect gebrachte demonstraties van komisch kunnen door de topacteurs van de groep. De *jeux* waren algemeen bekend, werden veel gebruikt en vormden de hoogtepunten waar het publiek bij elke voorstelling in het bijzonder op zat te wachten. (Scott, 9-12)

Maar ondanks het voortdurend aanpassen aan de Franse smaak en de publieke successen konden de Italianen zich niet in Parijs handhaven. Lodewijk XIV die vroeger zo'n groot begunstiger was van de *comédiens italiens*, kwam met het ouder worden steeds sterker onder de invloed van M.me de Maintenon. Toen in 1697 het gerucht ging dat de Italianen een stuk op het repertoire zouden nemen dat onder de titel *La fausse prude* M.me de Maintenon ridiculiseerde, werden de Italianen uit Parijs verbannen om er pas in 1716 onder nieuwe leiding en in een andere samenstelling weer terug te keren.

Maar Parijs kon niet meer leven zonder Arlequin, Mezzetin, Docteur Balouard, de gelieven, Scaramouche en al die andere creaties van de Italianen. Onmiddellijk na de verbanning der Italianen riepen de acteurs van het *Théâtre de la Foire* zich dan ook uit tot de legitieme voortzetters van het *Théâtre Italien*. Jaren hadden deze kermisacteurs geleefd in de schaduw van hun leermeesters die hen vanuit hun gepriviligeerde positie geen enkele ruimte hadden gelaten zich te ontwikkelen. Toen de grote rivalen

eenmaal verdwenen waren, speelden de *Forains* het complete Franse repertoire gewoon door, tot 1700, hen nabootsend tot in de *jeux* toe. Met deze voorstellingen trokken zij het oorspronkelijke publiek van de *comédiens italiens* aan tot niet gering ongenoegen van de Comédie Française en de Opéra, die zich na zovele jaren ergernis eindelijk van deze schadelijke concurrentie verlost dachten. Zich beroepend op hun privileges eisten zij een speelverbod voor de *Forains*. Hiermee begon een uiterst amusante strijd tussen twee gevestigde en bevoorrechte grootmachten en een groep marginale theatermakers. Telkens wanneer de markttheatertjes door een speelverbod werden getroffen, werd een nieuwe speelvorm geïntroduceerd waarmee het speelverbod juridisch kon worden ontdoken. Andermaal bleek weer eens hoe het marginale beroepstheater, net als de vroegste Italiaanse professionele troepen, tegen de verdrukking in het sterkst tot ontwikkeling kwam. In de bijna twintigjarige concurrentieslag resulteerde dit tenslotte in het ontstaan van de *vaudeville* en de *opéra comique*. Veel was hierbij te danken aan de steun van het publiek dat duidelijk partij koos voor de underdogs en bij elke nieuwe theatervorm weer in grote getale toestroomde.

In hun spel copieerden de *Forains* aanvankelijk de Italianen. Aard en omstandigheden van de voorstellingen verschilden evenwel en veranderden nog meer toen het Italiaanse repertoire niet meer gespeeld kon worden, omdat de autoriteiten dit verboden, evenals het gebruik van dialogen en later zelfs het gesproken woord. Het gebrekkige kermiscomfort noopte de spelers bovendien tot niet al te lang durende presentaties. In het spel domineerde derhalve de beweging, die elke afzonderlijke figuur, en daarmee ook het geheel, bepaalde. De oorsprong bleef onbetwistbaar Italiaans, de presentatie was evenwel Frans. De uiterlijkheid van de conceptie, alsmede de kortere duur van de voorstellingen, bracht een aanzienlijke beperking van de personages met zich mee. Hetzelfde gold ook voor de verbinding van de afzonderlijke thema's en motieven van het gebodene. Lesage, één der belangrijkste auteurs voor het *Théâtre de la Foire*, noemde dan ook ‘la première de nos règles: action simple, serrée’. Ingewikkelde intriges moeten we dus niet zoeken bij de *Forains*, die er bij de *comédiens italiens* wel waren, zij het niet altijd: bij grote spektakelstukken met veel kunst- en vliegwerk bleef er van een intrige maar heel weinig over. De dramatische handeling in het markttheater verliep via beelden of momenten die essentieel waren voor de *story* zonder gebruik te maken van voorbereidingsscènes. Maar de bezoekers van het *Théâtre de la Foire* stelden geen hoge eisen aan de inhoud der stukken. (Vgl. Spaziani, 30)

De belangrijkste functie van het *Théâtre de la Foire* was hun actualiteit, waarmee ze, net als tegenwoordig chansonniers dat kunnen doen, reageerden en commentaar leverden op dagelijkse gebeurtenissen en voorvallen. Vaak in parodiërende en soms in satirische zin. Omdat zowel acteurs als auteurs Frans waren, konden satirische elementen ook in de voorstelling tot hun recht komen. Zo zien we dat naarmate de Italiaanse maskerkomedie verder van z'n oorsprong vervreemdde, deze zich beter leende voor satire, in tekst èn presentatie, zoals o.a. uit het Nederlandse gebruik van de figuren uit de Italiaanse maskerkomedie blijkt. (Vgl. Erenstein)

t.o. 96

Titelpagina bij Arlekijn door liefde *van Diderik Buysero, 1715*.

Titelpagina bij Arlekijn Distelateur, of de overgehaalde Nouvelles, *1726*.

Cornelis Troost: Arlequin, toovenaar en barbier. *(Mauritshuis, Den Haag)*.

Wat vinden we nu van deze hierboven behandelde vormen en afleidingen van de Italiaanse maskerkomedie terug in Nederland?

Hiervoor dienen we drie fasen te onderscheiden:

1. De professionele rondtrekkende Italiaanse troepen die vooral door hun geïmproviseerde maskerkomedies bekendheid genoten.
2. Het *Théâtre Italien* dat tussen 1661 en 1697 in Parijs vertoond werd.
3. Het *Théâtre de la Foire* dat na 1697 tot bloei kwam en waaruit zich in de 18e eeuw de *vaudeville* en de *opéra comique* ontwikkelden.

Van de rondtrekkende troepen dateren de oudst bekende berichten over optredens in de Nederlanden uit 1583 toen Italianen in Antwerpen en Gent voorstellingen gaven. De Franse Furie dreef hen echter weer terug naar Frankrijk. (Schrickx) De toenmalige politieke situatie in de Nederlanden bood een weinig aanlokkelijk werkklimaat. Maar zodra was de situatie beter of er volgde een nieuwe expeditie naar het noorden. Uit de ‘ Geregtsdagboeken’ van Leiden blijkt nl. dat in 1598 de studenten van de universiteit de magistraten van de stad verzochten een aantal voorstellingen van een Italiaanse troep goed te keuren. De toestemming kwam er, want in november werd er opgetreden ‘onder de bibliothecque van de Universiteijt’, waarbij als beperkende maatregel werd gesteld dat de acteurs om reclame voor hun voorstellingen te maken ‘langs de straten geen trom zullen mogen roeren’. (Worp, 1908, II, 78, 81)

De tournee zal weinig succesvol zijn verlopen, want uit de eerste helft van de 17e eeuw is geen enkel optreden door Italianen overgeleverd. Er is weliswaar door Gudlaugsson gewezen op invloed van de Italiaanse maskerkomedie in deze periode in de schilderkunst. Bekend zijn bijvoorbeeld Rembrandt's pentekeningen van komedianten, waaronder een drietal waarop men meent Pantalone te herkennen. (Vgl. Albach) Maar of daaruit het optreden van Italiaanse acteurs in Nederland kan worden afgeleid blijft een open vraag. Wat Rembrandt's schetsen betreft heeft Albach (9) m.i. gelijk als hij veronderstelt dat het hier om afbeeldingen van Hollandse acteurs gaat. Ook moet een mogelijke invloed in dezen van Callot's *Balli di Sfessania* niet worden uitgesloten. Maar Callot liet zich inspireren door voorstellingen van Napolitaanse komedianten, die hij in het begin van de 17e eeuw zag. De Frittelino-achtige figuur als knechtje van kwakzalvers bij Jan Steen heeft in elk geval veel weg van Callot's knechtfiguren die qua kostumering uniek waren. En een optreden in Nederland van Napolitaanse acteurs, voor wie zelfs Parijs onbereikbaar ver was, moet natuurlijk worden uitgesloten.

Ook de personages die in enkele Nederlandse toneelstukken voorkomen onder namen die door Italiaanse beroepsacteurs werden gebruikt, - ‘Dr. Gratiano’ in Bredero's *De stomme ridder* (1617) en ‘Kapiteyn Kokodrillo’ in *Esther* (l638) van N. Fonteyn - vormen geen garantie voor Italiaanse optredens hier te lande. Daarvoor zijn de figuren ook te zeer naar 's lands gelegenheid verdietst.

Het eerst bekende optreden van Italiaanse acteurs voor een Nederlands publiek in de 17e eeuw dateert uit begin maart 1679. Toen speelde een groep in het Spinhuis in Nijmegen. (Fransen, 38)

In een brief aan Christiaan Huygens van 15 dec. 1687 is sprake van een voorstelling in den Haag door Italianen, die daarnaast in Amsterdam ‘sur

le grand Théâtre' waren opgetreden. (Fransen, 136) Heel waarschijnlijk ging het hier om een operavoorstelling. Zeker is dat het geval met de serie van tien voorstellingen die in maart en april 1688 met groot succes in de Amsterdamse schouwburg werd gegeven. (Gem. Archief A'dam, A.B.W., No. 433, zie ook Fransen, 172)

Uit november 1697 dateert een concessie aan Italiaanse komedianten om in den Haag op te treden. Mogelijk betreft het hier restanten van het Parijse *Théâtre Italien* die na hun verbanning in de provincie aan de kost moesten zien te komen. (Kossmann, 82)

Uit de 18e eeuw is mij alleen het optreden van een Italiaanse groep bekend in den Haag op 14 maart 1729, waar *De doorzichtige heremiet* werd vertoond. (Kossmann, 83) Waarschijnlijk zullen zij in het Frans hebben gespeeld.

Van Sorgen (9) stelde weliswaar dat 'met name de kermissen altijd bespeeld werden door Fransche, Duitsche of Italiaansche comedianten, enkele malen slechts door Hollanders', maar wanneer er Italiaanse acteurs in Nederland optraden dan maakten zij doorgaans deel uit van Franse groepen en speelden in het Frans de zgn. 'italiaanse comedies'. Dat waren Franse blijspelletjes of korte kluchten die vaak als toegift ter afsluiting van een serieuze voorstelling werden gebracht, waarin aan de maskerkomedie ontleende figuren centraal stonden. Het is natuurlijk best mogelijk dat ook Italiaanse groepen in de 18e eeuw op kermissen zijn opgetreden, maar het moeten uitzonderingen zijn geweest, omdat buitenlanders zonder hoge relaties moeilijk aan een speelvergunning kwamen, zoals de Italiaan François Bigottini 4 juni 1754 ervoer, toen hem door de Utrechtse autoriteiten geweigerd werd een Italiaanse Comedie te mogen oprichten. En weinig beter verging het Girulamo d'Angieli die in de zomer van 1760 aan de burgermeester van den Haag toestemming vroeg om een jaar lang toneel te mogen spelen met zijn compagnons. Hij wilde dat met uitsluitend Franse stukken doen. Maar zodra rezen er moeilijkheden over de te bespelen zaal, of de aanvankelijk verleende concessie werd weer ingetrokken. (Fransen, 315)

Het was inderdaad niet gemakkelijk voor buitenlanders om hun kost te verdienen in Nederland. Kerkeraden en dominees in ons calvinistisch vaderland verzetten zich in de 17e en 18e eeuw tegen elke vorm van toneel. Elke gelegenheid grepen zij aan om speelvergunningen te weigeren: misoogsten, oorlogsdreiging, staatsrouw, ziekte van leden van de stadhouderlijke familie, Pasen en Kerstmis. En waar een vergunning werd verleend moest een groot deel van de winst worden afgestaan voor de armenkassen of ander sociale instellingen. Franse troepen zochten dan ook zoveel mogelijk vorstelijke protectie. Zo ontstonden benamingen als 'les comédiens du prince d'Orange' of 'les comédiens de Sa Majesté Brittanique'.

Dank zij de belangstelling voor de Franse cultuur, m.n. in de hofkringen, lukte het de Franse acteurs nog het beste om in ons land aan de slag te komen. Voor Italianen bleek dit vrijwel onmogelijk. Zij waren geheel en al overgeleverd aan de willekeur van locale autoriteiten. Italiaanse acteurs die ons land bezochten, deden dat onder Franse dekking. Doorgaans bleven zij onopgemerkt omdat ze òf tot Fransman genaturaliseerd waren òf uitsluitend in het Frans speelden. Toch konden daar zeer

vakbekwame en in het Italiaanse handwerk doorknede acteurs bij zijn. Zo blijkt uit een Haagse notariële acte van 7 augustus 1697 dat ‘Gaetan de Romagnezij’ deel uitmaakte van de Franse troep van Zijne Britse Majesteit. Deze Gaetan was de tot Fransman genaturaliseerde zoon van de in het *Théâtre Italien* eerst als Cinthio en later als Dottore Baloardo beroemd geworden Marc Antonio Romagnesi, die zijn acteursopleiding bij de Italianen kreeg en ruim een jaar deel uitmaakte van de Parijse *comédiens italiens*. (Rasi, 399)

Het behoeft geen betoog dat van enige doorwerking van de oorspronkelijke Italiaanse maskerkomedie in Nederland geen sprake kan zijn geweest. Wèl van een hele flauwe echo in de Franse *comédies italiennes*. Er mag evenwel niet uit het oog verloren worden dat de Italiaanse acteurs in hun Parijse periode een grote faam genoten, die tot in Nederland is doorgedrongen. Tenslotte werd de *Mercure Galant* in Amsterdam uitgegeven en daarin stonden vaak verslagen van Italiaanse voorstellingen in Parijs. Nu verschafte de 17e eeuwse toneelkritiek geen duidelijk inzicht in wat het spel der Italianen zo uniek maakte. Men kon er hoogstens uit afleiden dat het bijzonder, anders en succesvol was. Enig idee hoe deze presentaties er uit zagen, kreeg men door de talloze gravures van het *Théâtre Italien* die behalve in Parijs ook daarbuiten erg populair waren. Ze verschaften informatie over kostuums en gebruik van maskers.

Van het franstalige Italiaanse repertoire dat de Nederlandse vertalers en bewerkers vanaf het einde der 17e eeuw in handen kregen, herinnerde alleen een enkele naam en soms een titelprent met een gemaskerde Arlequin en andere figuren uit het *Théâtre Italien* aan de Italiaanse oorsprong. En van het *Théâtre de la Foire* dat na 1710 ter beschikking kwam, verwezen de gebruikte namen en soms ook weer titelprenten naar het *Théâtre Italien*.

Wanneer men nu de doorwerking van de Italiaanse maskerkomedie in Nederland wenst te onderzoeken dan blijkt dit vrijwel uitsluitend een literaire doorwerking. En dat was de oorspronkelijke Italiaanse professionele maskerkomedie nu net niet! Dat literaire aspect is precies het 18e eeuwse element waardoor de Italiaanse maskerkomedie tot commedia dell'arte kon worden en ophield *commedia all'improvviso* te zijn.

De Harlekijns en Scaramoesen die het Nederlandse toneel bevolkten waren slechts verre (bastaard) neven van de oorspronkelijke stamvaders. Alleen in hun uiterlijk is die stamverwantschap nog herkenbaar. Een vergelijkend onderzoek van typologische eigenschappen van de personages of thema's en motieven in de Nederlandse stukken is dan ook nogal zinloos. Wat vergeleken wordt zijn toch steeds weer archetypische komische situaties en eigenschappen die net zo goed bij Plautus en Terentius onderzocht kunnen worden. In elk tijdperk worden deze weer naar eigen behoefte ingekleurd en vooral vroeger om wille van het publiekssucces van de benodigde faecalia en erotica voorzien.

In hoeverre nu de oorspronkelijk Nederlandse Arlekinades, zoals Worp ze noemde, geïnspireerd zijn door het *Théâtre Italien* dan wel door het *Théâtre de la Foire* laat zich niet gemakkelijk aantonen. Het verschil tussen de avondvullende voorstellingen in de 17e eeuw van de Italianen en de presentaties van de lange eenakters van de Franse acteurs in de 18e eeuw was groot, maar helaas valt dit niet altijd uit de tekst af te leiden. Van

het *Théâtre de la Foire* werd al opgemerkt dat de intrige altijd tot een minimum was beperkt, terwijl dit bij de *comédiens italiens* incidenteel het geval was: bij spektakelstukken waarin bijv. voorstellingen van de Opéra werden geparodieerd, bestond de voorstelling grotendeels uit zang, dans en *jeux*, met elkaar verbonden door een magere intrige die als een dunne draad door de show-achtige voorstelling liep.

Hier komt nog bij dat na 1716, toen Riccoboni/ Lelio zich met de *Nouvelle Troupe des Comédiens Italiens* in Parijs had gevestigd, ook weer avondvullende voorstellingen werden gegeven waarin Arlequin en de zijnen een grote rol speelden. Deze voorstellingen konden weer geparodieerd worden door de *Forains*, terwijl Franse en Italiaanse acteurs/auteurs na 1720 met hetzelfde gemak stukken voor Riccoboni als voor de *Forains* schreven. Kortom een warwinkel waaruit binnen het bestek van dit artikel niet valt te komen.

Een mogelijkheid die ik heb gevonden om invloed van het *Théâtre de la Foire* aan te tonen is de figuur van *Gilles*. Dit was van origine een Franse kluchtfiguur die zich na 1700 in het markttheater naast de Italiaanse figuren een eigen plaats had weten te verwerven. Zo lezen we op de titelpagina van Langendijks *Arlequyn Actionist* dat dit ‘kluchtig blijspel’ uit 1720 gevolgd is naar het ‘Theater Italien’. Niet alleen de lengte, maar ook het optreden van de figuur van ‘Gille’ in dit satirische spel maken duidelijk dat Langendijk z'n inspiratie putte uit het repertoire van de *Forains* en niet uit dat van Gherardi.

In navolging van de Franse auteurs ontstonden in Nederland vanaf ongeveer 1720 de satirische Arlekijnskomedies. Eenmaal tot een literair genre geworden kwam er ruimte voor de satire die ook in het spel der acteurs tot uiting kon worden gebracht. Arlequin, in Frankrijk nog uitsluitende ‘un diseur de bons mots’ groeide uit tot een uiterst vernuftig persoon met een soms scherpe tong, die ook in politiek opzicht duidelijk stelling kon nemen. In deze rol werd hij ook buiten het toneel als publicist van kritische bladen gebruikt. Na 1720 kon Arlequin/Harlekijn voor elk doel gebruikt worden.

Zo werd deze oorspronkelijk domme *zanni*, fameus om zijn *lazzi* en zijn *jeux*, in Nederlandse drama's opgevoerd als een keurige jongen, een nette minnaar met een eeuwig goed humeur die geheel volgens de normen van de burgerlijke *poetic justice* loon naar werken kreeg. Het enige dat door de eeuwen heen hetzelfde bleef was zijn zwarte masker.

De vrolijke snaak die men van Harlekijn gemaakt had, de grote nadruk op zijn beweeglijkheid en het geringe belang van plot en dialoog maakten hem rijp voor zijn entree in pantomimes en zangspelletjes samen met zijn Frans/Italiaanse collega's. Halverwege de 18e eeuw genieten de pantomimes reeds grote populariteit om die in Nederland tot het midden van de 19e eeuw te behouden. Vele van dit soort tussen- of eindspelletjes waren in omloop. Betrekkelijk weinig zijn er bewaard gebleven, omdat ze meestal niet de moeite waard werden geacht om in druk te verschijnen. De spelletjes werden erg gewaardeerd en uit berichten over acteurs uit de 18e en 19e eeuw blijken sommigen hun populariteit juist aan het optreden in de pantomimes te danken te hebben. Halmael en Corver vermelden een aantal acteurs die in deze pantomimes uitblonken. Naast Arlequin deed ook Pierrot, een in Frankrijk bij de *comédiens italiens*

gecreëerde toneelfiguur, het erg goed. Er kon vreselijk om hun malle fratsen gelachen worden. Halmael (70-1) schrijft bijvoorbeeld dat Jan van Well een hoogst uitmuntende Pierrot was in de pantomimes, ‘om wien zelfs de allernaargeestigste *Engelschman* zou hebben moeten lachen’.

Tot zover de lijnen volgens welke de Italiaanse maskerkomedie via Frankrijk in Nederland heeft doorgewerkt. Het enige dat nog ontbreekt is een overzicht van de drama's die uit het Frans zijn vertaald en bewerkt of als oorspronkelijke spelen in navolging van Franse auteurs in ons land zijn geschreven. Volledigheid kan hierbij helaas niet worden gepretendeerd, omdat wij in Amsterdam een fraai apparaat missen als door prof. W.M.H. Hummelen in Nijmegen is opgebouwd. Ik heb geprobeerd van zoveel mogelijk drama's de oorsprong aan te geven. Daarbij heb ik me gebaseerd op de stukken die ik met behulp van van Aken, Worp en toevalstreffers heb kunnen achterhalen.

Van het *Théâtre Italien* zijn drie spelen vertaald en één bewerkt. De oudste is een anonieme en gehavende vertaling uit 1699 *Arlequijns Fransche bedrijven van de keyser in de Maan* naar Nolant de Fatouville's *Arlequin Empereur dans la Lune* (1684); dan volgt *De Uytvaart van Meester Andries* (1720), blijspel door de acteur/schrijver Robert Hennebo vertaald naar *Le Tombeau de Maître André* (1695) van de hand van Louis Biancolelli of Claude-Ignace Brugière, sieur de Barante, en *Arlequyn Phaëton* (1724), blijspel door Emanuel van der Hoeven naar Jean Palaprat's *Arlequin Phaeton* (1692).

Hoezeer men in Nederland op zoek was naar speelbaar repertoire en niet voor alles aan de Italiaanse *tipi fissi* wenste vast te houden, blijkt uit de nogal originele bewerking van Dufresny's *Attendez-moi sous l'orme* door W. den Elger tot *Wagt me voor dat laantje* (1698), klugtspel, waarin alle Italiaanse maskers bewerkt zijn tot voor het Nederlandse publiek herkenbare (boeren)types en de relatie met het *Théâtre Italien* volledig losgelaten is.

Voor de beeldvorming van Harlekijn is naar mijn mening ook van belang geweest het in 1711 door een anonymus in het Nederlands vertaalde *Arlequiniana of Kluchtspreuken, Snelle Antwoorden, vermakelijke en zoete Historien, zeldzame Voorvallen, en aardige Loopjes, Vergadert uit de Ommegang met Arlequin*. Dit werk met uitsluitend bons mots, grappen en anecdotes van de fameuze Dominique Biancolelli werd voor het eerst door Cotolendi in 1694 in Parijs gepubliceerd en veel gelezen. Arlequin is hierin al veel meer dan een onnozele *zanni* die door z'n onhandigheden eerder een precaire situatie bederft dan er een uitweg voor weet te vinden. Het is een ‘moppenboekje’ te vergelijken met soortgelijke publicaties als de *Gocheltas van Momus* (1716) een verzameling van meer dan 600 ‘schrander-bedagte, en snedig uyt- gesproken Zin, Pit, Punt, en Schimp-Redenen’. Uitgegeven Te Nergens bij Jillis Overal in de Stekelbaars; en de *Furetierana of Klemredenen* (1711), een verzameling ‘Zeedekunde, Woordzifterij, Aardigheden, Zinspreuken, sneedige Antwoorden, en Geleertheit van den Heer Furetiere, In zijn leven Abt van Chalivoy en Lid van de Fransche Academie’.

Van het *Théâtre de la Foire* en de vele *comédies italiennes* is de oudste die ik heb kunnen achterhalen het blijspel *Arlequin in de Elizeesche velden* (1713)

dat een vertaling was van *Arlequin aux Champs Elisées* (1700). Oorspronkelijke auteur en vertaler zijn onbekend. Daarop volgde in 1720 Langendijks *Arlequyn Actionist*, een satirische eenakter die op de namen van de personages na geen verwantschap vertoont met de Italiaanse maskerkomedie. Verder vond ik nog *De Amerikaan* (1733), blijspel van H. van Elvervelt naar *Arlequin Sauvage* (1721) van L.F. de la Delisie Drevetière; *Arlequin Endimeon* (1743), kluchtspel, was een vrije bewerking door een anonymus naar een origineel uit de verzamelwerken van Le Sage, Fuzelier en D'Orneval dat in 1721 voor 't eerst op de markt van St. Germain werd opgevoerd, en een voorstelling *Diane et Endymion* door de *Nouvelle Troupe des Comédiens Italiens* parodieerde. De marktpremière werd verzorgd door een groep o.l.v. Sieur Francisque, geen onbekende in den Haag waar hij in 1719 op het Voorhout een eigen theater begon, maar na een jaar al problemen kreeg door de concurrentie van het Franse gezelschap dat in de Casuariestraat optrad. Dit leidde in 1720 tot de ontheffing uit zijn functie als leider van de groep. (Fransen, 257-64)

Uit 1747 dateert het kluchtspel *Arlekyn Hulla*, naar een oorspronkelijk werk van L.J.Ch. Soulas d'Allainval. Fransen (320) meldt een Franse voorstelling van dit stuk in den Haag op 18 januari 1762, maar geeft als oorspronkelijke auteurs: Crébillon fils, Romagnesi en Dominique. De laatste twee zijn de tot Fransman genaturaliseerde kleinzoon Giovanni Antonio van de reeds eerder genoemde Marc Antonio Romagnesi en de zoon van Domenico Biancolelli Pietro Francesco die onder zijn bijnaam Dominique II samen met Romagnesi een aantal parodieën en *comédies italiennes* schreef voor zowel de *Forains* als voor de groep van Riccoboni. Ook als acteur genoten zij, vooral Dominique II, grote bekendheid.

Een kluchtspel van J.F. Cammaert *Belphegor, vervormden helgeest, ofte ondersoecker van het leven der vrouwen* (1754), een vertaling van de *comédie italienne Belphegor* (1721), door M.A. Legrand, valt op door z'n antifeministische strekking. En tenslotte is er nog, eigenlijk buiten het tijdskader van dit artikel, een vertaling door v.G. *Arlequin in 't serail* (1803), blijspel, naar *Arlequin au serail* (1747) van G.F. Poulain de Saintfoix.

Deze vertaalde en bewerkte Arlekinades hebben ook tot zelfwerkzaamheid geïnspireerd, want een aantal stukken is althans overgeleverd waarvan de herkomst niet direct te achterhalen valt en derhalve als originele spelen moeten worden aangemerkt.

Uit 1707 dateert het kluchtspel *De vrouwbewaarder bedroogen* dat door Worp (1908, II, 205) aan F. Groen wordt toegeschreven; *School der Minnaars* (1711), blijspel, staat op naam van de auteur, acteur en toneelleider Jacob van Rijndorp die verschillende malen van plagiaat werd beschuldigd, niet van Franse maar van Nederlandse auteurs.

Arlekyn door liefde (1715), kluchtspel, is van Diderik Buysero; ook *Arlekyn, versierde erfgenaam* (1719), kluchtspel, staat op naam van Buysero. Uit 1719 dateert ook nog een kort kluchtspel van van Rijndorp *Arlequin à la Toilette*, waarvan de verzen gerijmd zijn door A. van Thil. Het oudst bekende dansspelletje dat als kort naspel gepresenteerd werd. *Arlequin, Toovenaar en Barbier* is een kluchtspel uit 1730 dat Worp (1908, II, 206) toeschrijft aan W. van der Hoeven; in 1736 verschijnt het kluchtspel Arlequin Tamerlan van H. van Elvervelt dat op z'n titelpagina als motto *Castigat ridendo mores* voert. Dit was de lijfspreuk van Biancolelli en het

Théâtre Italien. In de cast komt de aan het *Théâtre de la Foire* ontleende Gile voor. Het is een erg kluchtig spel waarin figuren uit het *Théâtre Italien* en het *Théâtre de la Foire* zijn samengebracht om voor veel komisch vermaak te zorgen, o.a. in een kluchtig gevecht tussen Scaramouche, gewapend met twee klisteerspuiten, en Arlequin met zijn gevolg gewapend met blazen. Waarom Te Winkel (II, 530) hier nu juist een bewijs voor invloed van de commedia dell'arte in moest zien is niet duidelijk. Klisteerspuiten behoren vanaf hun uitvinding tot de vaste ingrediënten van de komedie waar de Italianen allerminst een patent op hadden.

Arlekyn, edelman by geval (1768), kluchtig blijspel ook van van Elvervelt. In het voorbericht meldt de auteur dat zijn spel dezelfde titel heeft als het Franse *Arlequin gentilhomme*, dat een vriend hem onder zijn aandacht bracht. Maar dit stuk, schrijft hij, kende hij niet en in 'inhoud en schikking' is dan ook geen enkele overeenkomst te vinden. Tenslotte dateert uit 1790 *De Twee Arlekyns; of een misslag in de vryery*, Tooneelspel. De auteur wordt niet vermeld. Het spel is opgenomen in de *Almanach der Verliefde Heeren en Juffrouwen voor het jaar 1791*. Interessant is in dit spel de toneelindicatie 'enzovoorts' wat een aanduiding zou kunnen zijn voor improvisatiemogelijkheden door Arlekijn. Uit de contekst blijkt hier verder niets van en voor dit spel dat in de almanak als leesdrama wordt gepresenteerd, kan dit wellicht een aansporing voor de verliefde jongelui zijn geweest om hier hun eigen fantasie de vrije loop te laten.

In het kader van oorspronkelijke Arlekinades passen wellicht ook de twee iconografisch interessante uitgaven van G.J. Xavery, die rond 1720 onder de titel *Het Italjaansch Tooneel* en *Het nieuw geopend Italiaans Toneel* in Amsterdam verschenen, elk met 16 gravures en een titelgravure. Het ene deel bevat 16 scènes met minnende paren geïnspireerd op het *Théâtre Italien* en/of het *Théâtre de la Foire* met bijpassende waarschuwende rijmpjes in het Nederlands, Frans en Duits, terwijl het andere deel in 16 gravures het verhaal toont van de zwangere Arlequin die zes eieren legt en uitbroedt. Slechts één jong overleeft de geboorte en het vervolg laat Arlequins problemen zien als opvoeder van de kleine Arlequin. Hier passeren een aantal figuren uit het *Théâtre de la Foire*, o.a. Chile, de revu, zodat Xavery zijn inspiratie waarschijnlijk op de Parijse jaarmarkten heeft opgedaan.

Wat de satirische stukken betreft is *Arlequyn Actionist* de eerste Nederlandse satirische Arlekinade, bovendien ook dramatisch zeer geslaagd (vgl. Erenstein, 44-6), maar opzet en structuur zijn nog wel naar een Frans voorbeeld, evenals Gijsb. Tysens' bewerking naar het Frans *Arlequin Jansenist, of berisping van de geleerde vrouw*, een blijspel uit 1732.

Maar als satiricus leerde Harlekijn snel op eigen benen te staan. En zo treffen we in 1743 een opmerkelijke en oorspronkelijke trilogie van Jan Meyer *Arlequin Ambassadeur naar het onder-Aardsche Ryk*, 'uit het Maleyts vertaalt', *Arlequin, Ambassadeur by den koning van het onderaardsche rijk* en deel III met dezelfde titel als deel II. De delen zijn te vergelijken met bedrijven, die Meyer om de veertien dagen publiceerde. Het behandelt Arlekyns reis naar de onderwereld om er de kardinaal van Fleury, Frankrijks eerste minister, te ontmoeten. De auteur baseerde, naar eigen zeggen, z'n verhaal op het nieuws uit de couranten, dat hij op amusante wijze probeerde aaneen te rijgen. Fleury werd door zijn verdeel en heers

politiek gezien als de oorzaak van de vele oorlogen die in Europa werden gevoerd. Het stuk zit vol verwijzingen naar politieke gebeurtenissen. Zelfs de moord op de Chinezen in Batavia (1742) bleef niet onvermeld.

Worp (1896) noemt nog *Arlequin ambassadeur aan het hof van Romen. Afgezonden door den zogenaamden pretendent.* Hierin wordt een nakomeling van Jacobus II belachelijk gemaakt.

Hoezeer de Harlekijn-figuur van z'n oorsprong vervreemd was geraakt, blijkt ook uit het gebruik van zijn naam voor satirische of kritische geschriften in proza. Een wekelijks nieuwsblad waarvan in 1726 een gehele jaargang in boekvorm uitkwam heette *Arlequin Distelateur, of de overgehaalde nouvelles* door een Pelgrom van Zutphen, en in 1781 verscheen *Arlekyn Juvenalis of de raazende schryflust, opgedraagen aan de verzaamelaaren der staatkundige nieuwigheden*. Kortom in Nederland was Arlekijn tot alles in staat. Zijn vele vaardigheden en beroepen dankte hij aan de Franse auteurs voor het *Théâtre Italien* die hem in elk stuk weer in een andere rol ten tonele voerde. Deze rollen speelde Arlequin dan steevast gemaskerd en in zijn beroemde ruitenpak met daaroverheen een aantal attributen om hem in zijn tweede rol herkenbaar te maken. Let wel de Italiaanse acteurs speelden Arlequin die als Arlequin weer een bepaalde rol speelde: advocaat, Turk, Griekse held, enz. Hiervan is in het Nederlandse toneel niets terug te vinden. Harlekijn is hier iemand geworden die gewoon vele beroepen kan uitoefenen. In de tweede helft van de 18e eeuw verscheen dan ook een zakboekje met daarin *Arlequin*, een serie portretten van beroepen waar Arlekijn steeds model voor staat. Bij elk beroep staat een toepasselijk rijmpje in zes coupletten van elk vier regels. Hij staat model voor de geslaagde 18e eeuwse burger. Door zijn doorsnee burgerlijkheid doet hij het hart van menig net meisje sneller kloppen, want met zijn zonnig humeur is hij een ideale partij:

> ‘Wie van zin is bly te leven
> Wil zich slegts in zyn (Harlekijn's) dienst begeven.
> In snaakery en gulle vreugd,
> Berust zyn roem, zyn eer en deugd.’

Op het toneel bleef Arlekijn in de tweede helft van de 18e eeuw populair met nog een paar maskers uit het *Théâtre Italien* in de pantomimes en balletten, waarvan weinig in druk zijn uitgegeven. Uit 1742 dateert de beschrijving van een vijftal pantomimes met veel ‘konstwerken, zangen en dansen’ die door de Hollandsche kinderen van Nicolini in binnen- en buitenland met veel succes werden vertoond. Behalve aan het kunst- en vliegwerk zullen deze pantomimes hun charme wel ontleend hebben aan de jeugdige leeftijd der opvoerders.

Maar ook beroepsacteurs oogstten veel succes met hun creaties in de pantomimes, waarvan we echter weinig weten. Toch werden ze soms interessant genoeg geacht om ze in *De Hollandsche Tooneel-Beschouwer* samen te vatten, zoals in 1762 het geval was met *Brutamont of de verlossing van Colombine door Arlequin*, als naspel gebracht door de groep van Corver. Het geestigst vond de criticus de muziek, die ‘enkel in straatdeuntjes bestaat, en welke overal zeer wel te pas gebragt zijn’.(61)

Bekend tenslotte was ook nog *Arlequin, Herbergier en Taartjesbakker*, pantomime door B. Ruloff waarvoor Albartus Schippers de liedjes

schreef, die apart in 1785 werden uitgegeven.

Na de zware treurspeldreun van de 18e eeuwse tragedies zullen deze korte naspelen stellig een bevrijdende en zeer ontspannende werking hebben gehad. Die 'ontspannende werking' is echter weer zo'n archetypische functie van de komedie, zodat ook hier geen sprake is van doorwerking van de Italiaanse maskerkomedie.

In Nederland heeft men bij het trouw volgen van de Franse toneelliteratuur ook de Italiaanse komedies en de in Frankrijk zo populaire Arlequin overgenomen zonder veel begrip overigens voor zijn oorspronkelijke functie en voor zijn plaats in het *Théâtre Italien*. Dit leidde tot vervlakking van de meeste Italiaanse figuren en maakte van Arlequin een oerdegelijke Hollandse toneelfiguur die zich van Krispijn slechts door zijn wonderlijk voorkomen onderscheidde. Dit uiterlijk werd steeds meer zijn handelsmerk en gaf hem ook iets intrigerends, te meer omdat in de Italiaanse komedies en de pantomimes steeds minder acteurs een masker droegen: op den duur alleen nog Pantolone en de Dottore, die echter steeds minder vaak als *dramatis personae* voorkwamen. Zo werd Arlekijn een steeds unieker personage, een komische zonderling. Juist dit isolement toont aan hoe oppervlakkig de doorwerking van de Italiaanse maskerkomedie in Nederland is geweest.

Bibliografie

L.J.N.K. van Aken, *Catalogus Nederlands Toneel (van de Bibliotheek der Universiteit van Amsterdam*), 3 dln., Amsterdam 1954.

Ben Albach, ' Rembrandt en het toneel', *De kroniek van het Rembrandthuis*, 1979/2, pp. 2-32.

Emile Campardon, *Les Comédiens du Roi de la Troupe Italienne*, Parijs 1880.

Emile Campardon, *Les Spectacles de la Foire*, Parijs 1877.

M. Corver, *Tooneel-aantekeningen*, Leiden 1786.

Otto Driessen, *Der Ursprung des Harlekin*, Berlijn 1904.

Robert L. Erenstein, ' Satire and the *Commedia dell'arte', Western Popular Drama*, edd. David Mayer en Kenneth Richards, Londen 1977, pp. 29-47.

J. Fransen, *Les comédiens français en Hollande au XVIIe et au XVIIIe siècles*, Parijs 1925.

D. Gambelli, ' Arlecchino: dalla "preistoria" a Biancolelli' en '"Quasi un recamo di concertate pezzette": le composizioni sul comico dell' Arlecchino Biancolelli', *Il teatro italiano dall'umanesimo al settecento*, Rome 1972, pp. 85-185; eerder afgedrukt in *Biblioteca Teatrale* 5 en 1.

S. Gudlaugsson, *De komedianten bij Jan Steen en zijn tijdgenooten*, 's-Gravenhage 1945.

A. van Halmael jr., *Bijdragen tot de Geschiedenis van het Tooneel, de tooneelspeelkunst, en de tooneelspelers, in Nederland*, Leeuwarden 1840.

Journael of dagelijcksch Verhael van de handel der Franschen in de Steden Uytrecht en Woerden, sedert hun koomst daer binnen tot aan hun vertrek, Amsterdam 1674.

Oskar Klingler, *Die Comédie-Italienne in Paris nach der Sammlung von Gherardi*, Strassburg 1902.

E.F. Kossmann, *Nieuwe bijdragen tot de geschiedenis van het Nederlandsche Tooneel in de 17e en 18e eeuw*, 's-Gravenhage 1915.

Jhr. M.E.M. van Nispen tot Pannerden, *Domenico Giuseppe Biancolelli, Arlequin in de Commedia dell'Arte*, doctorraalscriptie, Amsterdam 1979.
L. Rasi, *I comici italiani, biografia, bibliografia, iconografia*, 3 dln., Florence 1897-1905.
W. Schrickx, ‘ Commedia dell'arte toneelspelers in de Nederlanden’, *Spiegel Historiael*, 1976/2, pp. 86-91.
Virginia P. Scott, ‘ The *Jeu* and the *Rôle:* Analysis of the Appeals of the Italian Comedy in France in the Time of Arlequin-Dominique’, *Western Popular Drama*, edd. David Mayer en Kenneth Richards, Londen 1977, pp. 1-27.
W.G.F.A. van Sorgen, *De tooneelspeelkunst te Utrecht en de Utrechtse Schouwburg*, 's-Gravenhage 1885.
Stefania Spada, *Domenico Biancolelli ou l'art d'improviser*, Napels 1969.
Marcello Spaziani, *Il Teatro della ‘Foire’*, Rome 1965.
Ferdinando Taviani, *La commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Rome 1969.
Roberto Tessari, *La commedia dell'arte nel seicento*, Florence 1969.
Adolphe Vautier, *Voyage de France, Moeurs et coutûmes françaises (1664-1665)*, Parijs 1905.
Jan te Winkel, *De Ontwikkelingsgang der Nederlandsche Letterkunde*, 7 dln., Haarlem 1922-1927[2].
J.A. Worp, ‘Arlekijn's en Krispijn's op ons tooneel’, *Noord en Zuid*, 1896, pp. 35-43.
J.A. Worp, *Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland*, 2 dln., Groningen 1904-1908.